

L'ALBUM, LE TEXTE ET L'IMAGE

[Sophie Van der Linden](#)

Armand Colin | « [Le français aujourd'hui](#) »

2008/2 n° 161 | pages 51 à 58

ISSN 0184-7732

ISBN 9782200924263

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-2-page-51.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

L'ALBUM, LE TEXTE ET L'IMAGE

Sophie VAN DER LINDEN

Institut international Charles Perrault

Comment aborder la relation entre texte et image dans l'album pour la jeunesse ? Avant toute chose, il me semble important de prendre en compte la spécificité de ce type d'ouvrage. Textes et images y sont articulés, voire intriqués. Soit le texte, soit l'image, sont créés l'un par rapport à l'autre de manière successive mais ils peuvent aussi émerger de manière simultanée dans une collaboration étroite.

Mais l'album présente bien plus qu'une confrontation entre texte et image : il s'agit d'une interaction entre texte, image et support. L'organisation même de ces textes et de ces images dans le livre (en premier lieu la double page) fait sens, ajoutant donc une nouvelle dimension expressive aux deux premières.

Ajoutons que l'album est également caractérisé par la grande diversité de son organisation interne : alternance de pages de texte et d'image, séquences de vignettes ou entremêlement des énoncés sur la double page... Il est le lieu de tous les possibles.

Dès lors, on ne peut apprécier les modalités de cette relation sans prendre en compte cette organisation en fonction de cette diversité.

L'album ne montre pas des types d'organisation aisés à circonscrire. Pourtant, la mise en page conditionne en grande partie le discours véhiculé. En fonction de la narration ou de l'effet recherché, l'illustrateur positionne les images ou les textes de manière à tirer partie de son support. Savoir ce qu'implique un choix de mise en pages permet indéniablement une meilleure appréciation de la relation entre texte et image.

Du point de vue de l'organisation générale du livre, on peut considérer comme un héritage du livre illustré la présentation du texte et de l'image sur des pages différenciées. Nous sommes ici dans une situation de séparation maximale, la pliure matérialisant la frontière entre deux espaces réservés. Le lecteur passe successivement d'une observation de l'image à la lecture du texte, l'un et l'autre se découvrant en alternance, engendrant un rythme de lecture régulier. Les images de ce type d'albums nous paraissent pouvoir être définies comme « isolées », en ce sens qu'elles se présentent isolément les unes des autres, ne voisinant pas sur l'espace de la double page. Leur composition, leur expression, qu'elles soient plastiques ou sémantiques, sont rigoureusement autonomes et cohérentes. De telles images sont matériellement séparées les unes des autres et indépendantes du point de vue de l'expression et de la narration. Des illustrateurs comme

Beatrice Alemagna, François Place, Nathalie Novi ou encore Éric Battut privilégient le plus souvent ce type de mise en page qui réserve une place importante au texte et valorisent la fonction d'illustration de l'image.

J'aurais pu aussi naître Crocodile
et grandir au bord du Nilfertiti.
J'aurais croqué tous les touristes ventrus
en petits shorts et en chapeaux,
plus leur appareil photo,
dès qu'ils auraient posé un orteil
sur les rives de mon marigot.

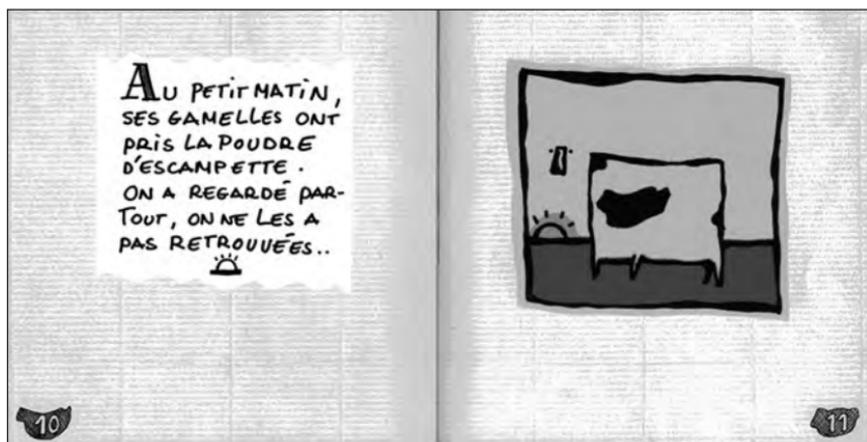


C. Bernos, N. Novi, *Moi Ming*, Rue du monde, 2002.

Nous sommes ici en présence de ce que les illustrateurs appellent communément « l'album illustré », objet hybride, présentant une prépondérance des images mais restant proche du livre illustré dans son organisation et dans la priorité qui est donnée au texte. Dans ce cas, la narration se trouve essentiellement portée par le texte, et les images sont en effet des illustrations subordonnées au texte.

Pour autant, il ne faudrait pas trop rapidement en conclure que tout album présentant une organisation proche du livre illustré (page de gauche réservée au texte, image pleine page de droite) correspond nécessairement au rapport texte/illustration.

Olivier Douzou a fourni un exemple éloquent de cette contradiction avec son premier album publié aux éditions du Rouergue : *Jojo la Mache* (1993).



O. Douzou, *Jojo la Mache*, Éditions du Rouergue, 1993.

Cet album offre une telle configuration. Mais ici, les images sont loin de posséder le statut d'illustrations puisque la narration est essentiellement portée par la suite d'images. Métaphore de la disparition, cet album se donne à comprendre à travers la suite d'images qui met en scène la disparition successive d'éléments constitutifs de la vache, ensuite reconfigurés. Ainsi, en fin d'ouvrage, le lecteur opère une nouvelle appréhension de leur signifiant : la queue de la vache devient une comète, ses taches des nuages, etc. Très fréquemment, O. Douzou fait appel à une double lecture de l'image. Dans ce dispositif, le texte sert dans un premier temps à orienter la polysémie des signes iconiques vers une interprétation que la lecture savante permet, à terme, de renverser. Procédé qui se trouve d'ailleurs littéralement utilisé dans *Luchien*. En définitive, il faut bien reconnaître qu'O. Douzou joue admirablement de nos habitudes de lectures conditionnées par la mise en page.

Ainsi, dès lors qu'un texte se trouve confronté à une image, on s'aperçoit que de la stricte subordination de l'illustration au texte, à la capacité de renversement du sens que s'autorise parfois l'image, l'éventail des possibles est très large et s'organise autour de trois « pôles » : redondance (les contenus sémantiques se trouvent – totalement ou partiellement – superposés), complémentarité (texte et image participent conjointement à l'élaboration du sens), dissociation (sens du texte et de l'image divergents).

Je voudrais immédiatement battre en brèche l'idée reçue selon laquelle la complémentarité présenterait un intérêt supérieur aux autres types de relations. Considérons cette image de Uri Shulevitz tirée de l'album *Il neige* (Circonflexe, 1998).

Le ciel est gris.
Les toits sont gris.
La ville entière est grise.



U. Shulevitz, *Il neige*, Circonflexe, 1998.

Redondance absolue. Texte et image convergent dans l'univocité et le dénuement même de leurs expressions respectives. L'ordre de lecture est d'ailleurs rigoureusement identique : ciel – toit – ville. Il est très rare que la structuration de l'image puisse à ce point correspondre à celle du texte. Pour autant, il est impossible de se résoudre à l'abandon rapide de l'observation conjointe du texte et de l'image. Leur aspect formel, d'abord, est à considérer. La forme du cadre, étiré en hauteur, qui laisse toute place à l'immensité teintée, et auquel correspond ce texte positionné en bas de page. À la structuration sémantique correspond cette structuration visuelle qui « étage » les lignes à la manière des toits. Enfin, dans ce contexte visuel et sémantique de redondance totale, émerge le travail poétique. Celui du texte, reposant sur la répétition et sur la rupture du rythme instauré par les deux premières phrases. Et, en corrélation, celui de l'image, au cadrage inattendu et aux subtiles nuances de couleurs aqua-rellées. Dès lors, on ne se lasse pas de cette observation, cette double page nous retient alors même qu'elle n'offre aucune brèche de sens entre les deux expressions.

Déterminer le type de rapport entretenu par le texte et l'image permet de considérer le résultat de leur relation, mais pas les termes de cette relation, à savoir comment ils entrent en relation. Il me semble primordial de distinguer les rapports que texte et image entretiennent, des fonctions que chacun peut remplir l'un vis-à-vis de l'autre. Cette distinction implique l'idée d'une primauté et d'une priorité du texte *ou* de l'image. Dans l'album, on ne peut définir une règle à priori. Chaque ouvrage propose une entrée en lecture par le texte ou l'image. Dès lors, l'un ou l'autre peut majoritairement porter la narration. Si le texte se lit avant l'image et véhicule principalement le récit, il est perçu comme prioritaire. Cette dernière, appréhendée dans un second temps, peut confirmer ou modifier le message délivré par le texte. À l'inverse, l'image peut être spatialement et sémantiquement prépondérante et le texte être lu dans un second temps.

Cette priorité – ou cette primauté – est à envisager selon l'organisation de la double page et les modalités de la narration. La mise en page joue en effet un rôle primordial dans l'appréhension prioritaire de l'un ou l'autre des langages. Si la première page du livre présente une image, si celle-ci occupe l'espace le plus important et qu'elle se situe au-dessus du texte, elle sera nécessairement « lue » avant le texte. Dans la mise en page « dissociative », si l'image se présente sur la page de droite, le texte sera par contre perçu comme prioritaire. Lorsque texte et image cohabitent sur l'espace de la page, l'ampleur du texte, sa disposition et sa présentation agiront également sur son appréhension. Cependant, cet agencement spatial sera conforté ou contrarié en fonction de qui porte la narration ou véhicule le message principal.

Selon les cas et la convergence de ces différentes données, on pourra déterminer qui, du texte ou de l'image, agit secondairement et donc présente une fonction particulière vis-à-vis de l'instance prioritaire. Mais, il faut également se rendre à l'évidence : souvent, la taille des messages, leur présentation et surtout l'articulation narrative des deux langages ne

permettent pas de définir une primauté. Le lecteur effectue alors un rapide va-et-vient entre le texte et l'image, et les fonctions respectives interagissent.

Cette interaction appelle donc une priorité de lecture, mais elle n'empêche en rien de multiples allers et retours, comme en témoigne cette double page d'*Olivia et le jouet perdu* de Ian Falconer.



Alors, elle sortit jouer avec le chat.

I. Falconer, *Olivia et le jouet perdu*, Seuil, 2004.

Ici, la mise en page invite d'abord le lecteur à regarder l'image puis à lire le message verbal, très court, qui paraît en totale adéquation avec l'image. À priori, la redondance est ici la règle. Mais le retour vers le dessin et son observation plus attentive permet finalement de contredire le texte : Olivia ne sort pas simplement jouer avec le chat mais aussi avec son jouet. La poussette double accorde en effet une importance significative à ce dernier puisqu'elle lui donne une place équivalente à celle du chat. Le lecteur doit donc mentalement rectifier l'oubli du texte : Olivia ne sort pas seulement avec le chat, mais aussi avec son jouet. Le procédé est loin d'être gratuit puisque le lecteur doit, à cette occasion, réévaluer l'importance de cet objet et, deux pages avant sa disparition (n'oublions pas le titre), y prêter une attention accrue, sans laquelle il devra revenir en arrière au moment crucial avec la sensation d'avoir « loupé » un épisode. On le voit, cette interaction ne se réalise pas en sens unique.

Par ailleurs, on touche ici à l'un des mécanismes les plus stimulants de l'album : l'implication du lecteur dans la relation entre le texte et l'image. La confrontation de points de vues différents portés par le texte et l'image favorise cette implication. Marjorie Flack l'a très tôt compris comme elle le montre dans *Angus et la chatte*, lorsque le chien cherche partout la chatte dans la maison. Alors que le texte énonce, implacable, qu'Angus ne trouve nulle part la chatte, celle-ci se trouve maintes fois dissimulée à sa vue, mais pas à celle du lecteur qui, par l'image, porte un point de vue extérieur et d'ensemble sur la scène.

L'album de Quentin Blake, *Les Cacatoès*¹, repose également sur ce principe. Les cacatoès d'un vieux professeur en ont assez que leur maître leur assène chaque jour un tonitruant salut matinal. Excédés, les volatiles s'enfuient de leur cage et se cachent partout dans la maison. L'album montre alors une succession de pages où l'on voit le professeur explorer chacune des pièces. Le texte, toujours conçu selon le même schéma, conclut au terme de chaque visite que le professeur ne voit « pas de cacatoès ». Mais le point de vue de l'image est tout autre et révèle les cachettes des animaux. Le lecteur-spectateur, pris entre le professeur et les volatiles, soumis à l'insistante répétition du texte, à l'accroissement du nombre de volatiles dissimulés et à l'incongruité de leurs cachettes, se trouve gagné par de délicieux frissons d'angoisse.

Philippe Corentin mise également sur la distorsion de points de vue pour éveiller la lucidité du lecteur. Il utilise souvent la focalisation interne sur un personnage enfantin par le texte, confronté à des images dont le point de vue est externe. Par l'articulation entre texte et image, le lecteur en sait toujours plus que le narrateur et les personnages représentés dans l'image. Ainsi, dans *Patatras*, le point de vue externe de l'image montre « l'envers du décor » (plongée et plan d'ensemble, vision quasi-divine accordée au spectateur). Le texte, par la voix du loup demande « Où sont-ils ? » et l'image nous permet de répondre : ils sont bien cachés derrière les meubles. Le lecteur est rendu omniscient, pouvant à la fois pénétrer la conscience des personnages et posséder une vision d'ensemble. Les possibilités de l'articulation sont ici poussées à leur extrême.



Là, attention ! Il a l'air rigolo comme ça, mais il ne faut pas s'y fier. Il a méchamment faim.



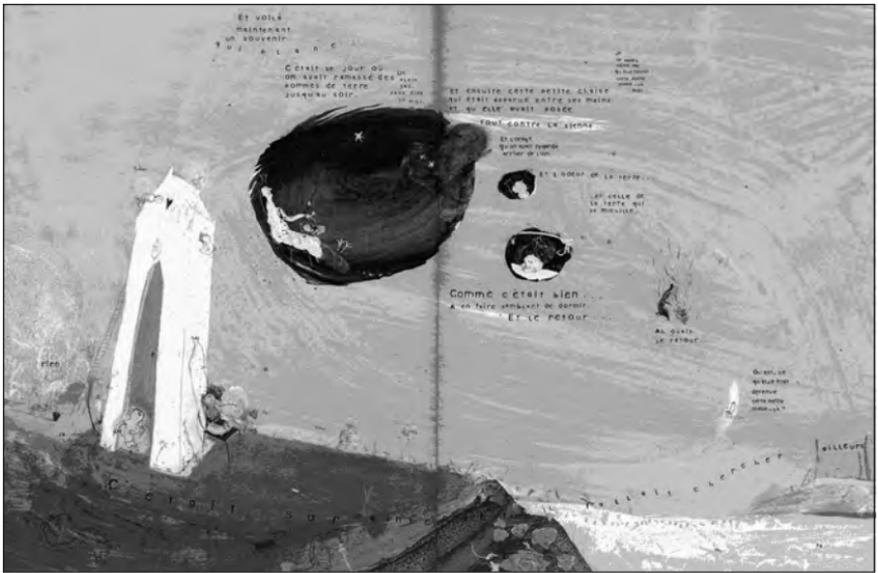
C'est un glouton, un gros glouton.

P. Corentin, *Patatras*, École des loisirs, 1997.

1. Gallimard Jeunesse, 1994.

La contradiction entre texte et image rend le lecteur complice. Ce dernier rétablit la « vérité » qui est d'ailleurs presque toujours portée par l'image, peut-être parce que le créateur recherche la complicité du lecteur d'images (et donc souvent de l'enfant non-lecteur) plutôt que celle du lecteur de texte (cette fois-ci bien souvent l'adulte). Après les théories envisageant le livre comme une proposition ouverte², on assiste ici à la mise en œuvre effective de la coopération du lecteur.

Reste maintenant à envisager les mises en pages qui ne permettent précisément pas d'isoler le texte de l'image. C'est le cas de l'album d'Hélène Riff, *Le Jour où Papa a tué sa vieille tante* (Albin Michel, 1997).



H. Riff, *Le Jour où Papa a tué sa vieille tante*, Albin Michel, 1997.

Textes et images n'y sont plus cloisonnés dans des espaces réservés, ils se trouvent articulés dans une composition globale le plus souvent réalisée à l'échelle de la double page. La mise en page relève ici d'une mise en espace sur une surface d'inscription. Les énoncés y sont entremêlés et non juxtaposés, les textes intègrent littéralement l'image. Qu'ils soient visuels ou verbaux, les messages se livrent conjointement et globalement, tandis que dans la mise en page associative, même si plusieurs messages voisinent, ceux-ci se comprennent plutôt successivement³.

Il est ainsi difficile dans ce type de mise en page d'isoler le texte de l'image tant l'un participe de l'autre au sein d'une expression résolument plastique. Les différents énoncés s'organisent en cohérence dans une composition que l'on pourrait rapprocher de l'affiche.

2. Voir notamment U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

3. Même si l'ordre de lecture peut parfois poser question.

De fait, point de linéarité ici. Seule une maigre ligne de texte souligne l'ensemble, trame narrative minimale. Mais le texte se livre ailleurs à un enchâssement du récit et ajoute même encore un nivellement du sens par l'adjonction éparse de commentaires sur ce récit dans le récit. L'image épouse ce fonctionnement et multiplie les bulles iconiques qui s'accordent à ces différents niveaux. Plus encore, elle trouble la perception spatio-temporelle en faisant apparaître des « doubles » du héros représenté en couleur, assis, en figurant des silhouettes en contours, comme autant de persistances rétinienne de l'activité passée de ce personnage.

C'est certainement là que se réalise l'un des véritables plaisirs de la lecture, dans cette exploration durable, concentrée, de tous les éléments flagrants ou retors contenus dans une image, qui se révèlent grâce aux lectures réitérées du lecteur.

Loin de la délivrance d'un message isolé, on assiste ici à une véritable exploration de l'image, voire une invention du sens qui demande du temps. La grande force de ces albums proposant un foisonnement affirmé, dont l'organisation, la chronologie, nous échappent à priori, est bien de laisser le lecteur opérer des choix et des parcours propres.

Dès lors, on comprend que l'observation réfléchie de la relation entre texte et image ne peut s'appuyer sur des grilles pré-établies inaptées à prendre en compte la souplesse et la diversité de l'album. Partir de la singularité même du livre, de la double page, du texte et de l'image pour apprécier, aussi finement que possible, les effets de leurs expressions croisées est à mon sens la seule voie possible pour l'analyse. Avec, pour point final de l'observation, la posture du lecteur sollicitée par ces configurations.

Sophie VAN DER LINDEN